



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p84-94

Dossiê: aspectos da cena moderna no Brasil

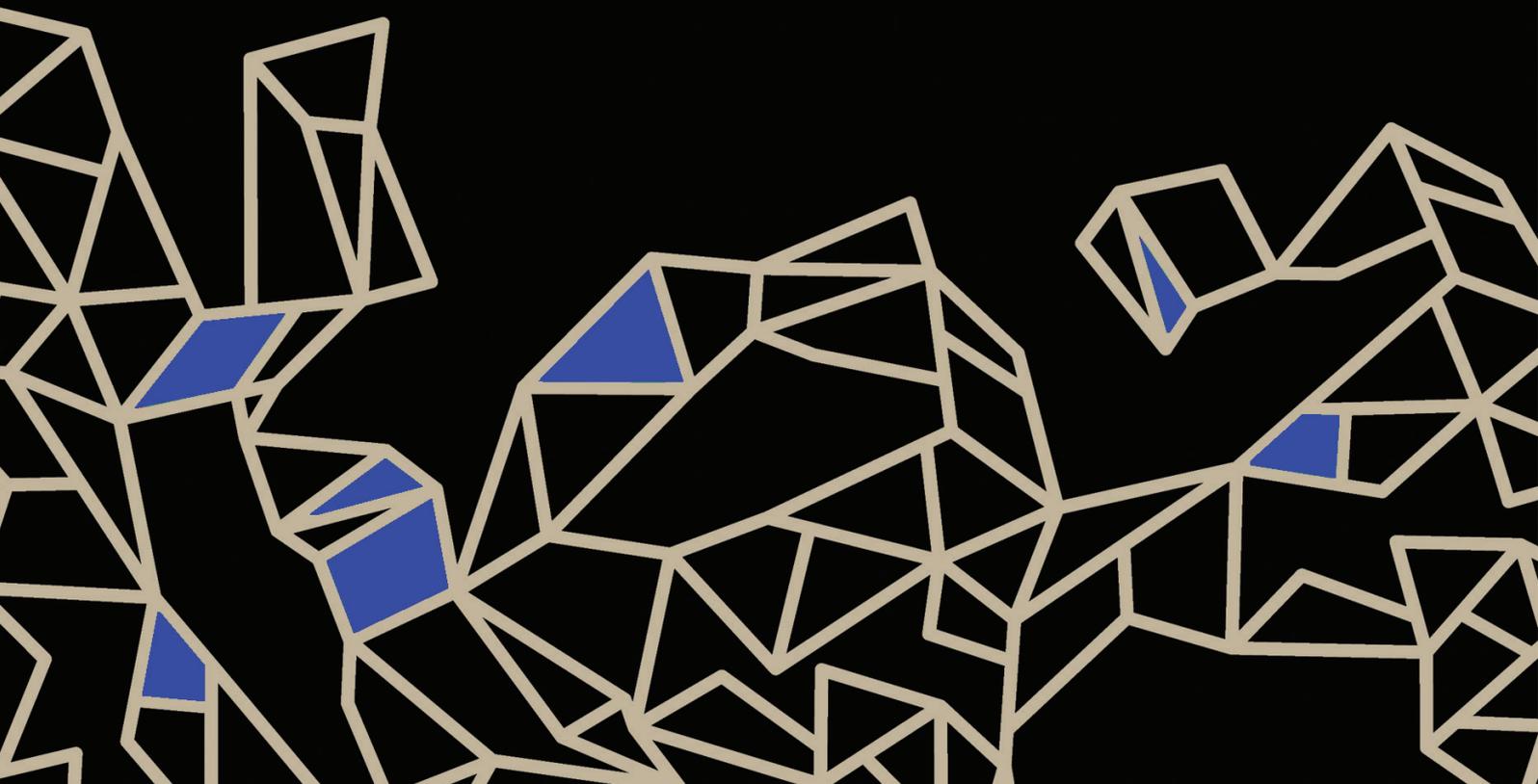
Zumbi e Tiradentes, Calabar: aproximações e divergências

*Zumbi and Tiradentes, Calabar:
approximations and differences*

Nina Nussenzweig Hotimsky

Nina Nussenzweig Hotimsky |

Mestrando em Artes Cênicas no PPGAC da ECA-USP |



Resumo

A peça *Calabar* foi escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1973, dirigida por Fernando Peixoto no mesmo ano e censurada às vésperas da estreia. Este artigo analisa aspectos dramáticos e de encenação em *Calabar* que se referem diretamente à experiência dos musicais realizados pelo Teatro de Arena após o Golpe Civil-Militar de 1964, através do Sistema Coringa sistematizado por Augusto Boal. Investigaremos de que maneira essa peça dá a ver as transformações operadas no teatro musical político brasileiro realizado na década de 1970.

Palavras-chave: Dramaturgia, Encenação, Teatro brasileiro, Teatro musical político.

Abstract

The play *Calabar* was written by Chico Buarque and Ruy Guerra in 1973. It was directed, on the same year, by Fernando Peixoto and censored a few days before its debut. This article analyses aspects of the dramaturgy and staging in *Calabar* that associate directly to the experience of musicals undertaken by the Teatro de Arena after the Civil-Military Coup d'État in 1964, through the Joker System systematized by Augusto Boal. We shall investigate the way in which *Calabar* explicit the transformations taking place in the Brazilian political musical theater during the 1970s.

Keywords: Brazilian theater, Dramaturgy, Political musical theater, Staging.

Este texto se propõe analisar alguns aspectos da obra *Calabar*, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1973, dirigida por Fernando Peixoto no mesmo ano e censurada às vésperas da estreia. Existem aspectos dramáticos e de encenação¹ em *Calabar* que se referem diretamente à experiência dos musicais realizados pelo Teatro de Arena na década anterior, através do Sistema Coringa sistematizado por Augusto Boal. Consideraremos aqui

1 Apesar de não ter estreado, a encenação de 1973 estava quase pronta, e chegaram a ocorrer ensaios com a presença de espectadores. Estamos realizando pesquisa documental e entrevista com artistas envolvidos para compreender aspectos da linguagem teatral da primeira montagem de *Calabar*.

especialmente as peças *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes*² (1967), escritas por Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Esses dois espetáculos foram fundamentais para a constituição de uma experiência teatral de resistência após o Golpe Civil-Militar de 1964.

Justamente por sua importância, o Sistema Coringa também foi alvo de críticas e revisões, como aquelas produzidas pelo crítico Anatol Rosenfeld e pelo próprio Boal. Ademais, a promulgação do Ato Institucional nº 5 em 1968 produziu mudanças concretas nas possibilidades criativas e políticas de quem resistia ao regime. A década de 1970 trouxe novos debates, assim como alterações na organização produtiva do fazer teatral. É interessante investigar de que maneira *Calabar* dá a ver essas mudanças, retoma certas propostas da década anterior, ao mesmo tempo que testa procedimentos estéticos diferentes – tudo isso sob um novo cenário político e produtivo.

Zumbi e Tiradentes, Calabar: aproximações

Em primeiro lugar, importa lembrar que artistas envolvidos na criação de *Calabar* trabalharam com o Teatro de Arena na década anterior. Que ambas as experiências tenham integrado a trajetória de certos artistas é um dado que aponta para a possibilidade de tecermos relações entre as obras. Ruy Guerra³ criou com Edu Lobo a trilha sonora de *Zumbi*. Edu Lobo também ficou responsável pela orquestração de *Calabar*. Dori Caymmi foi diretor musical da montagem carioca de *Zumbi* (1966) e posteriormente de *Calabar*.

O diretor Fernando Peixoto trabalhou com o Teatro de Arena em diversas peças. Atuou em *Zumbi*, em sua turnê de 1970,⁴ e na peça *Arena conta Bolívar*.⁵ Peixoto também dirigiu o Núcleo 2 do Arena em 1972, em *Tambores*

2 A partir de agora, iremos nos referir a essas peças como *Zumbi e Tiradentes*.

3 Chico Buarque, o outro dramaturgo de *Calabar*, não integrou a ficha técnica de *Arena conta Zumbi* ou *Arena conta Tiradentes*, mas teve parcerias posteriores com Augusto Boal, não mais no contexto do Teatro de Arena. Chico compôs em parceria com Boal a canção “Mulheres de Atenas” (1976, canção que participaria da peça *Lisa, a mulher libertadora*, trabalhada por Boal durante seu exílio e que não chegou a estrear). Fez a música para *Murro em ponta de faca* (1978) e para *O corsário do rei* (1985). Helio Eichbauer, cenógrafo de *Calabar*, também trabalhou posteriormente com Boal: fez a cenografia de *O corsário do rei*, *Das Publikum* (1986) e *Fedra* (1986).

4 Viajou pelo Peru, México e Estados Unidos.

5 *Arena conta Bolívar* estreou no Peru em 1970, e foi proibida no Brasil.

da noite e *A semana*. Mário Masetti, diretor assistente de *Calabar*, foi contrarregra de *Tiradentes* e assistente de direção⁶ da I Feira Paulista de Opinião (1968): “Quando terminou a temporada estava no auge do racha do Arena. O Boal estava rompendo com o Partidão.”⁷ Nos anos seguintes Masetti continuou como diretor assistente de Peixoto.⁸

Em entrevista concedida a nós, Masetti vê clara continuidade entre essas experiências anteriores de Peixoto e a concepção de *Calabar*. Quando perguntado sobre em que medida essa encenação veio dos musicais políticos dos anos 1960 (especialmente os do Arena) e em que medida rompeu, afirmou: “No caso do Fernando não teve rompimento nenhum. Ele era um comunista assim, militante do Partido” (informação verbal).⁹ É interessante que a atuação política e a artística sempre se relacionam nos relatos de Masetti. O rompimento de Boal com o Partido Comunista fez parte do racha do Arena; e a continuidade de Peixoto no partido estaria relacionada à continuidade estética de seu projeto como encenador.

Essas relações não seriam estanques. O próprio entrevistado utiliza muitas vezes a expressão “vastas emoções e pensamentos imperfeitos”¹⁰ para descrever a época. Lidando com o endurecimento do Regime Civil-Militar, artistas dentro e fora do Partido Comunista, a favor da guerrilha ou críticos a ela, estariam em um momento de questionamentos constantes. Importa perceber Peixoto e Boal como encenadores militantes e teorizantes, homens de teatro preocupados em sistematizar sua prática e refletir sobre ela, em diálogo com as propostas do teatrólogo alemão Bertolt Brecht.

Do ponto de vista da dramaturgia, *Calabar* partiu do mesmo mecanismo encontrado pelo Arena: criticar a atualidade traçando paralelos com um momento histórico conhecido do passado brasileiro. Boal justificou esta opção pela busca de um “particular típico”: “O problema foi em parte resolvido utilizando-se um episódio da História do Brasil, o mito de Zumbi, procurando-se

6 “Assistente de direção B”, segundo ele, pois Zanoni teria sido o “assistente de direção A” (entrevista de Mário Masetti concedida à pesquisadora em 29 de novembro de 2016).

7 Entrevista de Mário Masetti concedida à pesquisadora em 29 de novembro de 2016.

8 Em *Tambores da Noite* (1972), *A Semana* (1972), *Calabar* (1973), e posteriormente em outros espetáculos, como *A Torre em Concurso* (1974).

9 Entrevista de Mário Masetti concedida à pesquisadora em 29 de novembro de 2016.

10 Título de um romance de Rubem Fonseca.

recheá-lo com dados e fatos recentes” (BOAL, 1977, p. 191). O trabalho de colagem envolvendo documentos históricos realizado em *Zumbi e Tiradentes* foi também um recurso utilizado na dramaturgia de *Calabar*.¹¹ Além da intenção estética, o material histórico se justifica como tática dos artistas ao lidar com a censura. Em entrevista realizada com Ruy Guerra, ao ser perguntado sobre as relações entre os musicais do Arena e *Calabar*, o dramaturgo afirmou:

Tanto o Chico como eu éramos ligados ao Arena. Então quer dizer, é evidente que era uma coisa que estava ali, viva. Mas o Calabar foi escolhido por ser uma figura polêmica, que permitia esse debate sobre o conceito da traição. Desobediência política, cívica. Se a gente visava algum cotejo, alguma comparação, acho que... naquela época nem era necessária, pra nós era uma evidência. (GUERRA, 2018, informação verbal)

Um parêntese sobre os materiais históricos escolhidos. Zumbi, Tiradentes e Calabar exerceram resistência aos colonizadores portugueses, e por isso foram retomados no momento da Ditadura Civil-Militar – em que as lutas políticas eram reprimidas e se impunham os interesses econômicos estadunidenses. Porém Tiradentes já era visto como mártir de um processo positivado socialmente – a Independência do Brasil.¹² Zumbi também passou a ser positivado na narrativa histórica após a abolição da escravatura. Por outro lado, Calabar seguiu sendo narrado como traidor,¹³ de forma a reforçar o patriotismo brasileiro, ideologicamente tão utilizado pelos militares. Produzir um elogio a Calabar poderia ser mais polêmico – nas palavras de Guerra – do que engrandecer Zumbi e Tiradentes.

Voltando ao texto “A necessidade do Coringa”, Boal elencou quatro técnicas para o seu Sistema Coringa. Destas, duas se fazem presentes em *Calabar*. Uma delas é o **ecletismo de gênero e de estilo**: “Em teatro, qualquer quebra desentorpece”¹⁴ (BOAL, 1977, p. 189). Masetti descreveu mudanças de gênero em *Calabar*, especialmente após a chegada dos holandeses. Para

11 Na primeira versão editada, inclusive, Chico e Ruy incluíram uma bibliografia histórica ao final do livro.

12 Boal escreveu na época: “Hoje costuma-se pensar em Tiradentes como o Mártir da Independência, e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário” (BOAL, 1977, p. 223).

13 Isso foi comprovado por Elizabete Sanches Rocha, ao analisar livros didáticos de História utilizados na década de 1970 (ROCHA, 2006).

14 No caso de *Arena conta Tiradentes*, a variação está indicada nas próprias rubricas.

ele, o fato de o mesmo ator interpretar Mathias de Albuquerque e Maurício de Nassau se justificava porque “ele pegava esse rompimento. Ele voltava um ator de Teatro de Revista fazendo o Nassau. E o humor dos tempos sombrios era em cima das doenças venéreas, dos cocôs” (MASETTI, 2016, informação verbal). Além disso, há em *Calabar* um ecletismo de estilos musicais. Há canções de intensa potência lírica, como “Tatuagem” e “Anna e Bárbara”,¹⁵ convivendo com canções de caráter paródico ou irônico, por exemplo, “Fado Tropical”¹⁶ e “Não existe pecado do lado de baixo do Equador”¹⁷).

A segunda técnica proposta que se faz presente em *Calabar* é o uso da música. Claro que a relação entre teatro e música é praticada desde a Antiguidade, mas o teatro musical político foi especialmente importante nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil. A influência de Brecht¹⁸ foi essencial para isso, assim como a aliança entre artistas do teatro e da música ligados a setores da esquerda, antes e depois do Golpe Civil-Militar.¹⁹

Zumbi e Tiradentes, Calabar: divergências

Ainda lidando com a sistematização de Boal, há outras duas técnicas do Sistema Coringa que dão pistas das diferenças entre os musicais do Arena e

15 Mesmo essas músicas, dependendo do contexto, podem exercer função crítica ou o efeito de estranhamento. Por exemplo, “Tatuagem” é cantada por Bárbara no momento da execução de *Calabar*, friccionando um espetáculo de horror público com a expressão do amor íntimo da viúva.

16 Na análise de Elizabete Santos Rocha, “Fado Tropical” “condensa metonimicamente símbolos representativos de Portugal e símbolos representativos do Brasil” (ROCHA, 2006). A função desse procedimento é explicitada no refrão: para o colonizador, essas terras têm por ideal tornar-se um imenso Portugal, e um império colonial.

17 A chegada de Maurício de Nassau ocorre com o número de frevo “Não existe pecado do lado de baixo do Equador”, reforçando o estereótipo festivo da colônia por um de seus ritmos tradicionais. Mais: a letra se baseia na frase em latim “*ultraequinoxialem non pecar*”, registrada pelo cronista Barlaeus em 1641 e citada por Sérgio Buarque de Holanda em seu *Raízes do Brasil*. O texto histórico é carnavalesado pelos herdeiros desse país em que todos os pecados seriam permitidos.

18 Bertolt Brecht, grande referência para Augusto Boal e para Fernando Peixoto, produziu óperas no contexto das peças de aprendizagem e, em suas peças de espetáculo, trabalhava as canções como recurso de estranhamento.

19 O teatro político dos Centros Populares de Cultura (possivelmente inspirado por práticas de agitprop já desenvolvidas anteriormente em outros países) comumente se utilizava da música como ferramenta. Após o Golpe Civil-Militar, o teatro musical político foi experimentado pelo Teatro de Arena, mas também pelo Grupo Opinião, pelo Teatro Oficina, pelos estudantes da PUC em São Paulo, entre outros.

Calabar. A primeira é a **desvinculação entre ator e personagem**: cada ator representaria em uma peça diversos personagens. Apenas a função protagonista (interpretada em chave naturalista e responsável por produzir empatia) e a função Coringa (a de comentar as cenas com a consciência contemporânea) seriam representadas pelo mesmo ator ao longo de toda a peça. Essa proposta tinha razões estéticas – a interpretação tipificada servia bem a dramaturgias como *Zumbi*, “texto de bem e mal, de certo e errado: texto de exortação e combate” (BOAL, 1977, p. 188). Ao mesmo tempo, ela supria uma demanda material: permitir que companhias com número fixo de integrantes montassem diferentes peças sem a necessidade onerosa de contratar mais atores.

No caso de *Calabar*, produção no formato da empresa teatral, seriam contratados quantos atores fossem necessários para aquele texto. E o registro de interpretação para diferentes personagens variava. O fato de o mesmo ator interpretar Mathias e Nassau sugere que nesse caso a tipificação era almejada. Eles são os governantes colonizadores de Portugal e da Holanda: embora diferentes em suas propostas de gestão, foram ali colocados por suas respectivas metrópoles com a finalidade de enriquecê-las. Por outro lado, personagens como Bárbara e Souto requeriam outro tipo de interpretação. São personagens que passam por mudanças finas (o mesmo Souto, que engana os holandeses e se exime ao ver Bárbara sofrer, vai depois amar a Bárbara, enlouquecer por insistir na luta e ser morto de maneira banal, por exemplo). Por isso, não seriam bem definidos por um único tipo.

A outra técnica elencada por Boal, que em parte decorre da anterior, era o agrupamento de todos os atores “em **uma única perspectiva de narradores**: [...] ‘Nós somos o Teatro de Arena’ e ‘nós, todos, juntos, vamos contar uma história, naquilo que semelhantemente pensamos sobre ela’” (BOAL, 1977, p. 189, grifo nosso). As cenas de explicação, em *Tiradentes*, deixavam claro o que aquele coletivo desejava expressar.

No caso de *Calabar*, havia um coro²⁰ teatral sempre presente. Não havia coxia, “os atores estavam praticamente o tempo todo em cena, servindo à cena” (MASETTI, 2016, informação verbal). O coro tinha a função de figurar o

²⁰ Referimo-nos aqui ao coro de teatro, um grupo de atores que representa uma coletividade, e não ao coro na acepção musical apenas.

caráter público da trama – populações inteiras estavam envolvidas na disputa colonial. Mas em nenhum momento um membro do coro assumiria o papel de Mathias, Nassau, Frei, ou de Bárbara e Anna. Estes personagens eram interpretados por atores determinados.

Por vezes o próprio ensaio era conduzido levando em conta a separação entre coro e protagonistas. Quando a ameaça da censura se intensificou, a divisão se tornou mais frequente, de forma a agilizar o processo. Mario relatou: “Eu fiquei meio cuidando de toda a figuração e dos movimentos de cena, enquanto o Fernando ensaiava com os atores principais” (MASETTI, 2016, informação verbal). Essa condução de ensaio não seria possível em *Zumbi* ou em *Tiradentes*, visto que o próprio coro desempenhava a maioria dos papéis.

Talvez a própria noção de uma perspectiva única – como proposta por Boal – não pudesse ser aplicada em *Calabar*. Apesar de a peça ter um posicionamento político marcado (tanto assim que foi censurada), muitas indefinições rondam a dramaturgia. Em *Zumbi* fica claro que a luta dos escravos pela liberdade é legítima. *Tiradentes* mostra como a liberdade poderia ter sido alcançada, se houvesse mais homens como Tiradentes. Mas será que a mudança de Calabar do lado dos portugueses para o lado dos holandeses seria tão importante para os brasileiros?

A própria personagem Bárbara varia sua posição. Por vezes faz um elogio à coragem de Calabar, mas também chega a afirmar: “Holandeses, portugueses, não valia a pena ter morrido por nada disso” (BUARQUE; GUERRA, 1974, p. 85). Os holandeses trouxeram melhorias para o Brasil; só que, quando Nassau passou a se exceder nos investimentos, o governo holandês o retirou do governo. Afinal, o objetivo da metrópole era gerar riquezas com a Colônia, e não incentivar o seu desenvolvimento. Em suma, mais que uma perspectiva única de exortação da luta, *Calabar* apresenta a reflexão sobre as razões de seguir lutando. Isso não denota necessariamente intenções menos aguerridas, mas com certeza é revelador das mudanças históricas ocorridas após 1968, com o enrijecimento do Regime Civil-Militar.

Outro ponto que diferencia *Zumbi* e *Tiradentes* de *Calabar* diz respeito à **problemática do herói**. Se Brecht cantara “Infeliz a terra que precisa de

heróis” (BRECHT, 1991, p. 154)²¹, o Arena respondia: “Nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis” (BOAL, 1977, p. 223). Anatol Rosenfeld, importante crítico teatral, travou um debate com Boal a respeito da necessidade e da viabilidade de um herói contemporâneo. Para Rosenfeld (1996, p. 35), “não se pode simplificar apenas o herói. É preciso simplificar toda a realidade que o cerca para reconstruir a época mítica.” Assim, a presença do herói não contribuiria para a interpretação complexa da realidade da época. Por outro lado, Rosenfeld elenca recuperações modernas do mito no âmbito artístico que foram bem-sucedidas, especialmente obras da literatura moderna: “Nos maiores exemplos, o mito é abordado criticamente ou é, ele mesmo, de certo modo o próprio tema da obra” (ROSENFELD, 1996, p. 37).

Quando perguntado se o personagem Calabar foi retirado de cena por conta desse debate, Ruy Guerra (2018, informação verbal) respondeu: “Isso é o processo nosso de análise e dramático, não foi por isso. Embora exista aquela coisa brechtiana que na época era muito marcada, ‘pobre do povo que precisa de um herói’. Era quase um modismo intelectual. Então certamente isso nos sugeriu uma reflexão”.

O fato é que a peça se caracteriza por possuir um herói fisicamente ausente. Ainda segundo Guerra (2018, informação verbal), “Calabar nos dava uma boa margem para a discussão do herói que não é herói, e o que é herói depende do ponto de vista.” Esse procedimento o aproxima das obras da literatura moderna descritas por Rosenfeld. O mito de Calabar torna-se tema da obra: seus inimigos o ridicularizam, sua amante canta a sua grandeza, e o próprio herói jamais aparece para contar a sua versão dos fatos.

A obra ganha em complexidade, embora perca talvez em força de proposição (se comparada a *Zumbi e Tiradentes*). Rosenfeld (1996, p. 43) sugere que o teatro popular tem mais facilidade em exercer a crítica social do que em “propor novas realidades, [...] exaltar a ação em prol do futuro.” Mas isso nos leva a um outro debate – em que contexto e para que público essa exaltação faz sentido?

No texto “Que pensa você da arte de esquerda?,” escrito em 1968, Boal (2016) alinhou *Zumbi e Tiradentes* à tendência “sempre de pé” – uma linha

21 Em sua peça *Vida de Galileu*, escrita entre 1938 e 1939.

maniqueísta e exortativa de teatro, que segundo ele teria validade apenas quando apresentada para o povo. No contexto adequado, a peça exortativa encorajava a luta que ocorria no mundo real. Porém experiências de teatro ligadas à militância foram extinguidas pelo regime civil-militar em 1964, junto com os próprios movimentos sociais. Seguir cantando a Revolução para plateias pagantes de classe média, quando a contrarrevolução preventiva esmagara forças da sociedade organizada, teria algum grau de anacronismo.

Essa inquietação está ligada ao trabalho posterior de Boal com o Teatro do Oprimido, praticado pelos trabalhadores. Está também presente em *Calabar*, na medida em que revela as possibilidades de um teatro profissional de esquerda durante os anos de chumbo. O personagem foi associado frequentemente aos guerrilheiros mortos nos anos anteriores.²² Considerados traidores da pátria pelo Regime, os militantes executados não mais podiam oferecer seu depoimento – eram, à semelhança do personagem, uma sombra no teatro.

Zumbi termina com o coro cantando que “lutar afinal/é um modo de crer/é um modo de ter/razão de ser” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 92). Em *Tiradentes* o coro afirma que o povo “Quanto mais cai mais levanta/Mil vezes já foi ao chão/Mas de pé lá está o povo/Na hora da decisão” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 163). Em *Calabar*, a canção que mais se aproxima destas é “Cobra de Vidro.” Bárbara descreve o esquartejamento do marido: “Aos quatro cantos o seu corpo/Partido, banido.” Mas também vê uma possível continuidade na resistência: “Aos quatro ventos os seus quartos/Seus cacos de sonho/O seu veneno temperando/A tua aveia/O teu feijão.” E o coro responde: “Presta atenção!” (BUARQUE; GUERRA, 1974, p. 91). Do guerrilheiro morto restavam cacos de sonho e algum veneno. Mais do que descrever o povo de

²² As iniciativas de luta armada contra o regime civil-militar ocorreram entre os anos de 1967 e 1974. Entretanto, a morte de Carlos Lamarca em 1971 é um dos marcos do massacre que essas iniciativas sofreram. Houve enfrentamentos no Araguaia ainda entre 1973 e 1974, mas a guerrilha foi sistematicamente exterminada. Perguntado sobre a relação entre Calabar e Lamarca, Ruy Guerra respondeu: “É inevitável que o Lamarca estivesse.” Chico Buarque declarou, já na década de 1990: “Era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada, mas não tinha mais graça” (ZAPPA, 1999, p. 192).

pé, o musical político do início da década de 1970 alertava: presta atenção, a luta pode se refazer.

Procuramos aqui estabelecer pontos de convergência e de divergência entre o Sistema Coringa experimentado em *Zumbi* e *Tiradentes* e na montagem censurada de *Calabar*. Através deste debate, encontramos transformações no teatro musical político operadas entre as décadas de 1960 e 1970.

Referências bibliográficas

- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. Que pensa você da arte de esquerda? In: _____. **I Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- BOAL, A.; GUARNIERI, G. **Arena conta Zumbi**. São Paulo: Teatro de Arena, 1965.
- _____. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.
- BRECHT, B. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BUARQUE, C.; GUERRA, R. **Calabar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- GUERRA, R. **Entrevista sobre Calabar**. Entrevistadora: Nina Hotimsky. São Paulo, mar. 2018.
- MASETTI, M. **Entrevista sobre Calabar**. Entrevistadora: Nina Hotimsky. São Paulo, nov. 2016.
- ROCHA, E. S. **O elogio da liberdade: procedimentos estéticos em Calabar**. Franca: Unesp, 2006.
- ROSENFELD, A. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ZAPPA, R. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Recebido em 20/09/2018

Aprovado em 08/11/2018

Publicado em 29/12/2018